

LIMITES ENTRE JORNALISMO E LITERATURA EM *A GUERRA NÃO TEM ROSTO DE MULHER*, DE SVETLANA ALEKSIÉVITCH: UMA ANÁLISE DO NARRADOR A PARTIR DO CONCEITO BENJAMINIANO DE *ERFAHRUNG*

LIMITS BETWEEN JOURNALISM AND LITERATURE IN *THE UNWOMANLY FACE OF WAR*, BY SVETLANA ALEKSIÉVITCH: AN ANALYSIS OF THE NARRATOR FROM THE BENJAMINIAN CONCEPT OF *ERFAHRUNG*

EMERSON CAMPOS GONÇALVES*
ROBSON LOURERO**

RESUMO: Observar o tracejado que divide jornalismo e literatura pode significar a avaliação de uma linha tênue ou a comparação entre galáxias distantes. Tal paradoxo é nutrido pelo deslocamento constante de fronteiras, sobretudo nos formatos híbridos, sendo impossível estabelecer definitivamente limites éticos e estéticos que encerrem cada narrativa. Partindo dessa imprecisão, este estudo recorre à categoria de *Erfahrung* (experiência), presente nos estudos de Walter Benjamin, para investigar os tensionamentos do narrador em “A guerra não tem rosto de mulher”, de Svetlana Aleksievitch. O objetivo é discutir a importância do Jornalismo Literário como proposta contra-hegemônica efetiva aos *mass media*.

PALAVRAS-CHAVE: jornalismo, Jornalismo Literário, narrador, *Erfahrung*, Svetlana Aleksievitch.

ABSTRACT: Observing the dash that divides journalism and literature can mean the evaluation of a tenuous line or the comparison between distant galaxies. Such paradox is maintained by the constant displacement of borders, especially in hybrid formats, and it is impossible to definitively establish the ethical and aesthetic limits that enclose each narrative. Based on this inaccuracy, this study uses the category of *Erfahrung* (experience) present in Walter Benjamin to investigate the tensions of the storyteller in “The unwomanly face of war”, by Svetlana Aleksievitch. The aim is discussing the importance of New Journalism as an effective counter-hegemonic proposal to the mass media.

KEYWORDS: journalism, New Journalism, storyteller, *Erfahrung*, Svetlana Aleksievitch.

* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGE/Ufes).

** Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGE/Ufes).

Introdução

No clássico ensaio “O narrador”, de 1936, Walter Benjamin sentencia que “a arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 1994, p. 197). Assim, ao apontar o escritor russo Nikolai Leskov como um dos últimos exemplos legítimos de artesãos das palavras – narradores capazes de valorizar em sua obra a memória e a tradição da experiência coletiva em contraposição aos discursos rasteiros da vivência ordinária e solitária do cotidiano –, o teórico-crítico ilustra o choque entre duas categorias filosóficas que figuram em diferentes fragmentos de seu inclassificável pensamento (LÖWY, 2005): *Erfahrung* (experiência) e *Erlebnis* (vivência), sendo, para Benjamin, evidente a sobreposição da última sobre a primeira como forma de narrativa na modernidade. “Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca” (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Entre as hipóteses elaboradas pelo filósofo berlinense para explicar o fim da narrativa como arte, pode-se destacar o avanço da imprensa condicionado pela consolidação da burguesia e a consequente transformação das informações em mercadorias, sendo os jornais – com sua respectiva simplificação e/ou banalização da realidade – instrumento privilegiado para a manutenção do *status quo*. Em sua argumentação, o autor lembra que:

Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. (BENJAMIN, 1994, p. 203)

A rigor, a associação entre a perda da experiência na sociedade moderna e o recrudescimento da incapacidade narrativa dos indivíduos a partir da expansão de informações-mercadorias não se trata de nenhuma constatação inédita de Walter Benjamin nos idos de 1930, como ele próprio reconhece, mas de um processo anterior, ocorrido “concomitantemente com toda uma evolução secular

das forças produtivas” (ibid., p. 201). Antes dele, na segunda metade do século XIX, o filósofo Friedrich Nietzsche já denunciava em seus *Escritos sobre educação* os efeitos do jornalismo sobre a cultura na sociedade alemã, sendo a figura do especialista (jornalista) responsável por uma expansão de relatos rasteiros que pouco contribuíam para a formação dos indivíduos. “O jornalismo é de fato a confluência das duas tendências: ampliação e redução da cultura dão aqui as mãos; o jornal substitui a cultura” (NIETZSCHE, 2003, p. 65).

Nota-se, portanto, que a sensação de descrédito e desencantamento com a narrativa da realidade produzida e distribuída pelo jornalismo sob a chancela de descrição fidedigna aos fatos (ou à verdade) não é nenhum sintoma hodierno e tampouco tupiniquim, mas um processo que persistiu e se agravou ao longo da modernidade, sendo denunciado sistematicamente na Filosofia. Após Walter Benjamin, apenas para citar alguns autores que retomaram a temática com grande repercussão, podemos mencionar os escritos de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer (1985), com o clássico *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, originalmente publicado em 1947; Guy Debord (1997), com *A sociedade do espetáculo*, de 1967; Vilém Flusser (2002), com *Filosofia da caixa preta*, de 1983; e, mais recentemente, Christoph Türcke (2010), com *Sociedade excitada*, de 2002.

Faz-se necessário, porém, constatar uma acentuação no processo de perda da capacidade narrativa a partir da supersaturação dos sentidos promovida por diferentes setores que integram a indústria cultural (doravante IC) – aqui tomada no sentido mais amplo proposto por Adorno e Horkheimer (1985). Conforme alerta Türcke (2010), vivemos em uma sociedade que é constantemente excitada por estímulos audiovisuais travestidos de informações cada vez mais rasas, que passam a se multiplicar de forma exponencial com o surgimento dos *media* pós-massivos,¹ acentuando o vício em conteúdos imagéticos e a hipertrofia na capacidade de narrar.

Chega-se, portanto, a um paradoxo. Se por um lado, com o advento da *web*, nunca foi tão fácil ter acesso às tecnologias necessárias para publicação e transmissão de nossas próprias narrativas, por outro experimentamos uma espécie

1 Termo cunhado por André Lemos e Pierre Lévy (2010) para designar as mídias originadas na internet, onde os conteúdos passam a ser produzidos e transmitidos por todos os sujeitos envolvidos no jogo comunicativo.

de compulsão social generalizada que acentua a perda da nossa capacidade de dizer algo para além da vivência ordinária, processo estimulado pelo consumo de conteúdos cada vez mais pobres em experiências ética e estética.

Contudo, em meio ao aparente caos absoluto descrito, tensionamentos dialéticos surgem reiteradamente como movimento contra-hegemônico da (des)ordem estabelecida pelos operadores da IC. É o caso, por exemplo, de incontáveis veículos de resistência que buscaram ao longo do último século, seja por meio da apropriação e subversão de modelos estabelecidos do jornalismo, seja por meio de gêneros híbridos como a charge e a crônica, fazer frente aos discursos dominantes, revelando contradições históricas em diferentes narrativas sobre a modernidade. Interessa-nos, de forma especial, as investidas no Jornalismo Literário (*New Journalism* ou Novo Jornalismo, em tradução livre) como saída possível ao narrador,² gênero que – tal qual Walter Benjamin em relação aos colegas da Escola de Frankfurt – quase sempre caminhou à margem, nesse caso em um limbo entre jornalismo e literatura.

O presente trabalho, hermenêutico, de cunho teórico-reflexivo, não trata, portanto, da crítica à crítica do labor jornalístico, mas de investigação pautada à luz de uma dialética negativa que permita a discussão de alternativas viáveis ao jornalismo praticado pelos *mass media* e eleve a informação a um lugar-função outro que não o de mero engodo.

Busca-se, assim, investigar como ocorre o deslocamento e/ou tensionamento do narrador entre o jornalista, responsável por reportar a vivência imediata, e o artesão das palavras, que externa sua subjetividade contrariando a falácia objetiva que norteia a atividade da imprensa. Para isso, toma-se como objeto de estudo a obra *A guerra não tem rosto de mulher*, da bielorrussa Svetlana Aleksievitch. Lançado no Brasil pela editora Companhia das Letras, em 2016, um ano após a autora ganhar o Prêmio Nobel de Literatura, o livro reúne relatos, coletados ao longo de sete anos, de centenas de mulheres (estima-se que um milhão de mulheres integraram o Exército Vermelho) que lutaram no exército soviético durante a Segunda Guerra Mundial e construíram um apanhado que desnuda uma face oculta da Guerra em todo o planeta, repleto de valores ignorados ou

2 Nesta pesquisa o conceito de “narrador” designa a voz que conta determinada história, sendo acrescidos os termos “jornalista” e/ou “artesão” para marcar o deslocamento da voz entre as fronteiras do jornalismo e literatura.

omitidos pela imprensa ocidental hegemônica, e também soviética (o que marca uma contradição de grande valor à crítica presente no estudo desenvolvido).

Tomando como base filosófica a Teoria Crítica da Sociedade, o norte da discussão é a adoção da categoria benjaminiana de *Erfahrung*, sem, contudo, que isso signifique a privação do diálogo com autores como Theodor W. Adorno, por exemplo. Outrossim, avaliam-se os tensionamentos da narradora principal dentro da obra, verificando sua presença como orientação que hierarquiza, discute as transcrições das entrevistas realizadas com as ex-combatentes e conduz o olhar do leitor. Para isso, recorre-se constantemente à contraposição com características-chave do jornalismo moderno, como as supostas imparcialidade e objetividade.

A fim de organizar a leitura e melhor conduzir a análise, o estudo foi dividido em dois tópicos, a saber: i) parte-se de breve debate teórico sobre os limites que definem e categorizam literatura e jornalismo, apresentando de forma mais detida as ideias de *Erfahrung* e *Erlebnis* em Walter Benjamin; e, posteriormente, ii) avalia-se o livro “A guerra não tem rosto de mulher” (ALEKSIÉVITCH, 2016a) a partir da revisão desenvolvida no tópico inicial.

Limites modernos entre literatura e jornalismo: uma questão da indústria cultural?

Falar do tracejado que divide literatura e jornalismo pode ser a avaliação de uma linha tênue ou a comparação entre galáxias distantes. Essa perspectiva paradoxal surge, entre outros motivos, pelo processo histórico – ora de afastamento, ora de proximidade – que une as duas áreas e, também, pela impossibilidade de distinguir de maneira precisa (e definitiva) características como forma e conteúdo em alguns gêneros híbridos como, por exemplo, o Jornalismo Literário, sendo inviável precisar os limites estéticos e éticos que marcam as fronteiras de cada narrativa dentro da ficção e da não-ficção.

Não há diferença substancial na linguagem, os critérios mudam de acordo com a época [...]. Teóricos da literatura não incluem na classificação dos gêneros literários o jornalismo, enquanto alguns gêneros não-ficcionais, como a biografia, a epístola

e a crítica aparecem na classificação dos gêneros da literatura proposta por muitos estudiosos. (PINTO, 2008, p. 60)

No entanto, o principal fator para essa negação do jornalismo como um gênero literário (e, consequentemente, de seus gêneros como subgêneros dentro da literatura) é o caráter burguês que o jornalismo diário ganhou no fim do século XIX e consolidou ao longo do século XX. Abrigados na promessa de fiel narração da realidade, os jornais alimentam uma contradição irreconciliável ao transformar a descrição de fatos em uma mercadoria que omite (portanto, fetichiza) todo o sofrimento da classe trabalhadora. Logo, parece-nos óbvio aplicar um tratamento não-literário a um conteúdo apresentado em sua essência como fidedigno à verdade, o que por si já soa absurdamente intangível, dada a dupla dimensão que marca o jornalismo dentro do estado moderno *ab initio*, a saber: i) o lucro como objetivo principal das empresas e/ou oligopólios que detêm as condições técnicas e financeiras de produzir, publicar e distribuir informação; e ii) o objetivo tácito dos jornais de, enquanto agentes da IC, serem subservientes ao sistema econômico e político ao qual são signatários, estabelecendo determinadas fronteiras para uma crítica mais ampla aos modos de produção que não podem ser violadas por seus operários-jornalistas.

Destarte, dada a notória manipulação e transformação da realidade pelos jornais, o paralelo ficção/não-ficção não consegue se estabelecer como uma categorização potente para diferenciar jornalismo e literatura. Nas palavras de Terry Eagleton, “a distinção entre ‘fato’ e ‘ficção’, portanto, não parece nos ser muito útil (EAGLETON, 2006, p. 2). Entre as razões está a impossibilidade de aplicar à própria literatura “a ficção como um aspecto determinante” (PINTO, 2008, p. 62), afinal “se a ‘literatura’ inclui muito da escrita ‘fatural’, também exclui uma boa margem de ficção” (EAGLETON, 2006, p. 2).

Do outro lado, tampouco se pode aplicar a não-ficção como marca da escrita jornalística, uma vez que, desde sua concepção, em menor ou maior grau, técnicas de redação como a Pirâmide Invertida e o Lead³ têm sido insuficientes para privar as notícias da presença da ficção. Isso porque o simples ato do repórter de contar um fato ocorrido a partir de uma reconstrução imaginária (portanto,

3 A Pirâmide Invertida e o Lead são técnicas redacionais que hierarquizam o conteúdo do assunto mais importante para o menos relevante.

subjetiva) – que, por sua vez, surge do olhar ou da reconstrução subjetiva de outras testemunhas/personagens – já traz uma carga de interpretação que descola a narrativa final do tão estimado espelho do real. Ademais, quando se considera que o mesmo repórter ainda amolda sua narrativa seguindo a linha editorial de uma empresa específica, obedecendo a parâmetros pré-estabelecidos, percebe-se que as narrativas inevitavelmente tangem à imaginação ou ao literário, sendo recheadas pela vivência de quem escreve ou pelos interesses de quem financia a publicação.

É nesse sentido que alguns estudos ligados à literatura (PINTO, 2008) defendem que o jornalismo é, também, um gênero literário:

Os argumentos contrários à não classificação do jornalismo na categoria literária valem-se da questão da ficcionalidade e da linguagem (estética). Mas onde a literatura vai buscar sua ficção, senão na realidade? O repórter, ao relatar os fatos, já está inserindo na notícia sua visão dos acontecimentos ou da linha editorial da empresa na qual trabalha. (ibid., p. 60)

Longe de pretender fixar qualquer limite entre as áreas neste trabalho, vale tomar a constatação do professor Muniz Sodré de que:

[...] embora a notícia de jornal se distinga decididamente do texto literário (por ser gênero *sócio-discursivo*, logo historicamente atravessado por fatores espaciais, temporais, institucionais e políticos, sem a relativa autonomia formal da literatura), nela se encontra o germe de uma narrativa (SODRÉ, 2009, p. 26, grifo do autor).

Ao que Sodré (ibid.) chama de fatores institucionais e políticos, parece correto definir como carga ideológica da indústria cultural: um conjunto de valores éticos universais que atendem exclusivamente a classe dominante, condicionando a heteronomia do pensamento e instituindo a barbárie que marca as condições de exploração das classes mais pauperizadas como característica inata aos homens. Logo, ainda que reconhecendo a proximidade entre jornalismo e literatura não existiu apenas no período conhecido como Primeiro Jornalismo (1789-1830), mas também nos períodos do Segundo (1830-1900) e Terceiro Jornalismo (1900-1960) (MARCONDES FILHO, 2009), faz-se urgente reiterar que a padroni-

zação estética e ética dos conteúdos jornalísticos na modernidade naufragou de forma definitiva qualquer pretensão de associação entre as áreas.

Ainda assim, conforme citado na introdução deste texto, movimentos dialéticos de contração e tensionamento surgem de tempos em tempos na história em resposta às narrativas hegemônicas. Isso ocorre no cinema, nas artes plásticas, na música e em todos os setores nos quais a IC busca dominar e avançar. Tomando a importância da crítica negativa como freio para o trem da história (BENJAMIN, 1994), a avaliação das tentativas de ruptura do discurso estabelecido é ponto fundamental para a busca de novas formas de representação do homem – pelo homem – frente a modernidade.

Uma dessas perspectivas e/ou rupturas é justamente o Jornalismo Literário. Situado entre literatura e jornalismo, o *New Journalism* surgiu na década de 1960 nos Estados Unidos e buscou exterminar o padrão técnico burocrático do jornalismo industrial através dos textos literários.

A regra número um do que ficou conhecido como Novo Jornalismo era que antigas regras não se aplicavam. Todos os líderes do movimento haviam sido educados pelos métodos tradicionais de apurar fatos, mas todos perceberam que o jornalismo podia fazer mais do que simplesmente narrar objetivamente. (WEINGARTEN, 2010, p. 16)

Tom Wolfe, um dos pioneiros do grupo, lembra que a nova prática textual buscava inserir no jornalismo aquilo que o leitor só encontrava na literatura: “A ideia era dar a descrição objetiva completa e [...] a vida subjetiva ou emocional dos personagens” (WOLFE, 2005, p. 38). Um dos principais nomes desse movimento foi o escritor Truman Capote, autor do livro *A sangue frio* (1966), obra que virou um marco do romance-reportagem (ou romance-não-ficcional) no mundo.

Apesar de causar intensos debates nos anos 1960 e de persistir vivo em diversas publicações no meio século seguinte, o *New Journalism* foi abafado pelo predomínio das técnicas de redação e pelo pretense caráter objetivo de produção dos jornais diários, sendo mais estudado como uma marca histórica do que propriamente como alternativa viável ao domínio dos *mass media*.

Caminhando no sentido oposto – de realizar uma análise que reconheça no Jornalismo Literário opção efetiva ao jornalismo hegemônico –, optou-se por

utilizar neste estudo as já citadas categorias benjaminianas de *Erfahrung* e *Erlebnis*.

A distinção entre *Erfahrung* e *Erlebnis* está centrada no âmago da crítica que Walter Benjamin faz à sociedade moderna, que perde sua referência no passado e passa a produzir e reproduzir uma mecanização da vida e dos homens enquanto aguarda o progresso e a revolução. No ensaio *Experiência e pobreza*, de 1933, Benjamin traz uma crítica primorosa à perda da experiência, associando-a à narrativa:

Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? [...]. Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa. (BENJAMIN, 1994, p. 114)

É a partir dessa discussão que Konder (1989) aponta a melhor definição para as categorias:

Erfahrung é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem (e viajar, em alemão, é *fahren*); o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas com o tempo. *Erlebnis* é a vivência do indivíduo privado, isolado; é a impressão forte que precisa ser assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos (KONDER, 1989, p. 83).

Partindo dessa conceituação, no próximo tópico toma-se a *Erfahrung* como categoria maior para avaliação da obra *A guerra não tem rosto de mulher* (ALEK-SIÉVITCH, 2016a). Vale ressaltar que além de ser uma narrativa contra-hegemônica de grande riqueza, os escritos da bielorrussa nos permitem uma reflexão consonante à inquietação de Benjamin, quando em “O narrador” destaca que “no final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável”

(BENJAMIN, 1994, p. 198). Efetivamente, é o que se denuncia na narrativa das combatentes: “A pessoa se cala. Ela quer contar, o resto queria entender, mas estão todos impotentes” (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 17).

A guerra não tem rosto (nem voz) de mulher: tensionamentos do narrador

Svetlana Aleksiévitich nasceu na Ucrânia em 31 de maio de 1948 e cresceu na Bielorrússia, habituando-se a conviver desde cedo com relatos feitos pelos homens sobre a vitória na Segunda Guerra. “Tudo que sabemos da guerra conhecemos por uma *voz masculina*” (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 12, grifos da autora). Tal perspectiva começou a ser reelaborada por Aleksiévitich em 1972, quando, após concluir o curso de jornalismo, foi trabalhar em um jornal das fazendas coletivas soviéticas, o *Sel’skaja Gazeta*. Foi após essa experiência que a autora decidiu escutar as mulheres que participaram do *front* pelo Exército Vermelho, iniciando a escrita de *A guerra não tem rosto de mulher*, seu primeiro livro, publicado originalmente em 1985. Depois da obra inaugural, entre outros escritos, a autora publicou dois livros com notória repercussão pelas críticas ao período soviético: *Vozes de Tchernóbil*, de 1997; e *O fim do homem soviético*, de 2013; ambos traduzidos para o português em 2016 pela editora Companhia das Letras.

Tomando o tema proposto neste trabalho – e considerando a crítica já reiterada em estudos de diferentes áreas sobre o stalinismo e o declínio da experiência socialista no pós-guerra –, cabe pontuar que a avaliação dos tensionamentos do narrador em uma perspectiva contra-hegemônica dentro da URSS traz posição privilegiada de distanciamento para a crítica negativa proposta. Assim, ainda que não seja objetivo da presente pesquisa investigar as demais obras da escritora (sendo tarefa para futuras empreitadas), é relevante destacar que um traço comum nos três livros mencionados é a estrutura de organização da narrativa a partir de relatos íntimos, recheados com a subjetividade de indivíduos silenciados pela cultura dominante, o que quebra totalmente o ciclo factual e objetivo que conduz o jornalismo moderno com seus critérios de noticiabilidade. Em outras palavras, o protagonismo não é da narradora, mas das vozes das fontes. Tal ruptura ocorre uma vez que, nas palavras da escritora, o que interessa é:

A história relatada por uma testemunha ou por um participante que ninguém notou. Sim, é isso que me interessa, é isso que eu gostaria de *transformar em literatura* [...]. Entendo que estou lidando com versões, cada um tem a sua, e delas, do volume e do cruzamento delas, nasce a imagem do tempo e das pessoas que vivem nele. Eu não gostaria que, a respeito do meu livro, dissessem: os personagens dela são reais e nada mais. Que dissessem: é a história. Apenas a história (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 18, grifo nosso).

Para realizar uma análise crítica satisfatória das vozes distribuídas ao longo das 390 páginas que compõe a obra (e de como a autora as transforma em literatura), optou-se por dividir a avaliação dos tensionamentos entre a narradora-jornalista e a narradora-artesã a partir de três tópicos predominantes no labor jornalístico moderno (todos oriundos da relação fabril entre a IC e a informação): *tempo*, *fonte* e *valores-notícia*. Durante a análise, estabelece-se um movimento dialético de crítica negativa a partir da já descrita categoria benjaminiana de *Erfahrung*.

Tempo

Uma característica da obra de Aleksiévitch é sua organização extremamente polifônica e fragmentada, muitas vezes próxima do método de escrita do próprio Benjamin. Tal marca se trata, aparentemente, de uma estratégia textual em contrapartida aos recortes necessários para filtragem do material bruto das entrevistas. Isso fica claro na narrativa quando a jornalista externa que seus critérios de seleção não seriam capazes de contemplar as “centenas de fitas cassete gravadas” (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 45).

Contudo, ainda que não consiga eliminar totalmente a hierarquização que é própria do jornalismo, a reunião e o cruzamento de depoimentos – ora curtos, ora prolongados – não significa uma desvalorização da experiência em prol da vivência imediata, ao contrário. Objetivando garantir uma complementaridade entre relatos individuais que transmita a sensação de totalidade da história, a autora opta por reunir as falas em diferentes tópicos, agrupando-os por assuntos nem sempre explícitos e na maioria das vezes com materiais coletados em diferentes tempos. Para isso, a cada novo eixo temático, a voz da narradora sur-

ge em primeira pessoa para explicar o processo de apuração e tece opiniões sobre as sensações que guiaram as divisões temáticas. Nota-se, portanto, um deslocamento da narradora-jornalista (que explica objetivamente o processo de apuração e os recortes no conteúdo) em direção à narradora-artesã (que acolhe e externa com paciência as sensações de cheiros, cores e sentimentos que acompanharam a experiência da narrativa oral vivida a cada bloco de entrevistas). Confundem-se temporalmente e surgem, assim, diferentes vozes e perspectivas cruzadas, quebrando um dos principais itens engessados da narrativa jornalística: o tempo.

A se considerar os textos que povoam os noticiários dos *mass media* diariamente, pode-se observar facilmente três tempos de narrativa: o tempo do fato (T1), marcado, sobremaneira, pelo depoimento das fontes que relatam um acontecimento; o tempo da narrativa (T2), que é o tempo da notícia e está diretamente vinculado às características do meio de divulgação, ou seja, se é um jornal impresso diário, um telejornal, um site de notícias; e o tempo do leitor (T3), que é o tempo de quem se apropria de determinada informação, estando também ligado ao meio de distribuição. Guiados pela efemeridade que o fetiche da notícia em tempo real produz, a tendência imperativa dos meios de comunicação de massa é de tentar reduzir ao máximo a distância entre T1, T2 e T3. Ou seja, o *deadline* já nasce morto: se o fato ocorreu, o repórter já deveria ter apurado, publicado e alguém consumido aquela mercadoria-informação.

No entanto, em *A guerra não tem rosto de mulher*, a tendência é oposta: vê-se a dilatação do tempo. Não há pressa para revelar a “essência” do texto, tampouco uma hierarquização das informações que busque favorecer leituras e/ou assimilações ligeiras do conteúdo (como citado, a organização hierárquica ocorre para otimizar a experiência dos relatos orais). Ademais, a condução dada pela narradora-artesã ocorre justamente no sentido de respeitar os diferentes tempos históricos que convivem em cada entrevista. Isso ocorre, entre outros motivos, pela presença constante de “três pessoas” durante cada encontro, como explica a própria autora:

Pelo menos três pessoas fazem parte da conversa: a que está contando agora, a pessoa que ela era na época em que aconteceu e eu. Meu objetivo é, antes de mais nada, extrair a verdade daqueles anos. Daqueles dias. Sem falsear os sentimentos. Logo depois da guerra, a pessoa contaria uma guerra; passadas dezenas de anos,

claro, algo muda, porque ela deposita nas lembranças toda a sua vida. Tudo de si. Aquilo que viveu nesses anos, o que leu, viu, quem encontrou. Por fim, se é feliz ou infeliz. (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 17)

Ou seja, o T1 é rompido. Não há como falar de apenas um tempo para o fato, supostamente o tempo da guerra, pois o relato é de uma história em constante construção – e reconstrução – pelas condições objetivas e subjetivas que marcaram cada uma das mulheres e seu prolongado silenciamento, afinal “estão lembrando depois de uma vida” (ibid., p. 15).

Logo, se o tempo de produção é ampliado, o próprio tempo do livro enquanto narrativa (T2) também se estende. Isso ocorre porque o processo de investigação e escrita seguiu ao longo de sete anos, condicionando que a autora experimentasse diferentes tempos particulares nas entrevistas.

Acho que hoje eu faria perguntas diferentes e escutaria histórias diferentes. Eu teria escrito outro livro, não completamente diferente, mas mesmo assim outro. Os documentos (com que lido) são testemunhas vivas, eles não se solidificam como argila quando esfria. Não se calam. *Eles se movimentam junto conosco* (ibid., p. 27, grifo nosso).

Assim, não apenas as entrevistadas, mas a própria autora experimenta as mudanças naturais à passagem de sua vida. Isso é evidenciado quando Aleksiévitich mostra alternâncias de perspectiva com a evolução dos encontros com as fontes, novamente descolando da narradora-jornalista para a narradora-artesã, como ilustra o trecho destacado: “Cada vez mais, o mundo da guerra revela para mim um lado inesperado. *Antes, eu não me fazia essas perguntas*” (ibid., p. 236, grifo nosso).

Além disso existe o próprio tempo de distribuição do livro (basta pensar que até chegar ao Brasil foram necessários 31 anos de publicação do original), diferente da celeridade fabril do jornalismo moderno. Nesse sentido, a calma da narrativa oral – tão valiosa dentro do conceito benjaminiano de experiência – não está presente somente nos diálogos transcritos, mas na essência de organização da própria obra, que prima pela *Erfahrung* em relação à tendência imperativa do consumo midiático acelerado na sociedade excitada (TÜRCKE, 2010).

Fonte

Outro contraponto pertinente para análise da obra é em relação à escolha das fontes/personagens pela autora. Na contramão dos *mass media* hegemônicos, as narrativas e fontes oficiais têm menor importância dentro do livro. O que importam são as narrativas individuais, tidas como menores e normalmente tomadas com desconfiança pela carga de subjetividade que carregam. “Me interessa não apenas a realidade que nos circunda, mas também aquela que está dentro de nós. Não me interessa o próprio acontecimento, mas o acontecimento dos sentimentos” (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 19).

Para Aleksiévitch, o que importam são os depoimentos de sapadoras, comandantes, enfermeiras, batedoras, *partisans*, padeiras, lavadeiras, médicas, pilotos, franco-atiradoras, fuzileiras, entre outras. Memórias e sensações de mulheres de diferentes patentes que abastecem a narrativa com suas experiências no *front* e no pós-guerra.

Encontram-se narradoras formidáveis, elas têm páginas na vida que rivalizam com as melhores páginas dos clássicos [...]. As lembranças não são um relato apaixonado ou desapaixonado de uma realidade que desapareceu, mas um renascimento do passado, quando o tempo se volta para trás. Antes de mais nada, é uma criação. Ao contar, as pessoas criam, “escrevem” sua vida. Acontece inclusive de “acrescentarem” e “reescreverem” passagens. Quanto a isso, é preciso ficar alerta. De guarda. Ao mesmo tempo a dor funde e aniquila qualquer falseamento. A temperatura é alta demais! (ibid., p. 13).

É a partir dos limites entre ficção e não-ficção dentro do que escuta que a autora revela a crítica, por exemplo, direcionada aos produtos oficiais da história, como livros, filmes e jornais, todos masculinos e com pontos de vista vitoriosos. Isso fica claro no relato da cirurgiã militar Olga Nikítitchna Zabélina: “Mas vejo um filme sobre guerra e penso: ‘mentira’, leio um livro: ‘mentira’. Não é... Não é assim...” (ibid., p. 260).

Nesse sentido, o tensionamento da narradora-jornalista também é percebido à medida que ela vai tecendo relações e conexões com as diferentes mulheres ao fazer coro às vozes transcritas. Assim, ainda que a voz da autora permaneça oculta na maior parte do livro, direcionando o protagonismo para as vozes até

então silenciadas das mulheres, quando ela aparece como narradora-artesã sugere a evocação de diferentes sentimentos como angústia, medo, dor e empatia com as entrevistas, relação que difere de modo radical da prática cotidiana da imprensa e do que seria a postura de uma narradora-jornalista.

Outro ponto é a própria condição da autora como uma mulher que se propõe a ouvir outras mulheres silenciadas. A importância desse pertencimento está na propriedade e adequação ao lugar de fala que leva a narradora-artesã a silenciar a narradora-jornalista nos momentos mais tensos e decisivos da obra, revelando sua opinião como fio condutor dos leitores: “Os homens.... A contragosto eles deixam as mulheres entrar em sua guerra, em seu território [...]. Os homens tinham medo de que elas não contassem direito a guerra” (ibid., p. 21). Assim, com o decorrer das páginas – e das entrevistas – a narradora-jornalista se mostra extenuada pelo envolvimento com os relatos e externa o íntimo da própria experiência na produção, marcando novo deslocamento para a função de artesã. “Não vejo fim para essa estrada. O mal me parece infinito. Já não consigo me relacionar com ele apenas como uma história” (ibid., p. 338).

Dentro da construção contra-hegemônica de Aleksievitch ocorre um tensionamento também de contraposição às posições privilegiadas com as fontes. A partir de sua própria experiência nos processos de entrevista, ela sugere que as melhores fontes não são aquelas que ocuparam uma “posição de destaque”, mas as pessoas mais simples.

Os mais sinceros, estou convencida, são as pessoas simples — enfermeiras, cozinheiras, lavadeiras... Elas — como definir com mais precisão? — tiram as palavras de si mesmas, e não dos jornais ou dos livros que leram, não do que é alheio. Apenas dos próprios sofrimentos e emoções. Os sentimentos e a linguagem das pessoas cultas, por mais estranho que pareça, estão mais sujeitos a ser reelaborados pelo tempo. Pela codificação geral. Contaminados pelo conhecimento indireto. Pelos mitos (ibid., p. 14).

Valores-notícia

Embora apareça de forma sutil, o que marca de forma definitiva o deslocamento da narradora do papel de jornalista em direção à artesã proposta por Walter Benjamin é a categorização – quase sempre implícita – das entrevistas no livro. Apesar de temas como a morte e a dor perpassarem quase que a totalidade da obra, Svetlana Aleksiévitch permanece fiel à proposta de contar os sentimentos e as histórias “menores” da guerra.

Assim, surgem blocos temáticos alinhados em torno de narrativas das mulheres sobre questões da juventude, da vaidade no meio da batalha, dos animais mortos na guerra, da saudade das mães, dos filhos e maridos distantes, da primeira menstruação ou do primeiro beijo no *front*, da recepção no pós-guerra pelas demais mulheres, da necessidade de lavar as fardas sujas de sangue no frio negativo, da vergonha de morrerem de cuecas, do tamanho desproporcional das botas, do surgimento dos cabelos brancos ainda na mocidade, de pequenos gestos de carinho e de uma outra multiplicidade de temas que jamais seriam reportados nos *mass media* por se tratarem do trivial da nossa existência cotidiana, afinal, nas palavras da autora, “mesmo na guerra mais da metade da vida é compostos de afazeres banais” (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 210).

Contudo, é justamente ao se afastar dos resumos sobre os assuntos com maior valor-notícia na perspectiva dos *mass media* (por exemplo, o número total de mortos ou um confronto decisivo) que a narradora se desloca definitivamente para a posição de artesã, condicionando uma denúncia muito mais potente e vívida da barbárie – que é a guerra. Logo, ao lembrarmos que o simples fato de transformar vidas em números já constitui a própria barbárie em si (ADORNO, 1995), é possível perceber a primazia da obra de Aleksiévitch enquanto narrativa. Ao recontar individualmente e pacientemente as histórias tidas como menores a partir dos sentimentos compartilhados pelas fontes, a autora permite a verdadeira experiência (*Erfahrung*) da dor e do sofrimento que marcam cada uma das mulheres.

Considerações finais

A obra de Aleksiévitch se trata de um exemplo vivo da experiência coletiva na narrativa. Tentou-se, nos limites deste espaço, apontar as principais características que diferem a narradora-artesã presente no livro analisado dos narradores aos quais nos habituamos dentro da brevidade do jornalismo praticado pelos *mass media*. Cabe, portanto, reiterar o Jornalismo Literário como necessária alternativa aos produtos hegemônicos da imprensa, seja por sua capacidade de denunciar contradições nas representações da modernidade, seja porque ele atesta a falência de diferentes categorias que definem o labor jornalístico.

Outrossim, ainda que possa parecer contraditório tomar como exemplo, dentro de um contexto capitalista, a análise de uma obra que se coloca como contra-hegemônica a uma sociedade que se autodeterminava socialista, vale inferir e registrar como hipótese que a replicação dos modelos ocidentais de representação – no jornalismo, por exemplo – pode ter sido, junto às condições objetivas de existência, um dos motivos de falência do homem soviético. Ressalta-se, porém, a necessidade (e o convite) a novos estudos, não apenas sobre as demais obras de Aleksiévitch, mas sobre outras perspectivas paradoxais que possam responder tal questão.

Ao fim do percurso, relembremos a pequenez e insignificância que o próprio pensamento pode tomar perante a dor que só pode ser narrada a partir da experiência. Afinal, até mesmo a celebre constatação de Adorno (1995) sobre a impossibilidade de se fazer poesia após Auschwitz nos parece bárbara quando se lê relatos como o da operadora de artilharia antiaérea Klara Vassílievna Gontcharova: “Depois da guerra, ficamos sabendo de Auschwitz, de Dachau... Como ia dar à luz depois disso? E eu já estava grávida...” (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 336).

Referências

- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *A guerra não tem rosto de mulher*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.
- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *Vozes de Tchernóbil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.
- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *O fim do homem soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016c.
- ADORNO, Theodor W. *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FLÜSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- LEMO, André; LÉVY, Pierre. *O futuro da internet: em direção a uma ciberdemocracia planetária*. São Paulo: Paulus, 2010.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses 'Sobre o conceito de história'*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *Ser jornalista: o desafio das tecnologias e o fim das ilusões*. São Paulo: Paulus, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre educação*. Tradução e apresentação de Noéli Correia de Melo Sobrinho. São Paulo/Rio de Janeiro: Loyola/Editora PUC-Rio, 2003.
- PINTO, Márcia de Oliveira. O jornalismo como gênero literário. *Contexto: Revista da Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais da UERN*, Mossoró, v. 3, n. 3, p. 59-72, jan.-jul. 2008.
- SODRÉ, Muniz. *A narração do fato: notas para uma teoria do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- WEINGARTEN, Marc. *A turma que não escrevia direito*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- WOLFE, Tom. *Radical chique e o novo jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.